

EL HOMBRE HISTÓRICO
Y SU PUESTA EN DISCURSO

EDS.
J. ENRIQUE DUARTE
E ISABEL IBÁÑEZ



CON PRIVILEGIO . EN NEW YORK . IDEA . 2015

J. ENRIQUE DUARTE
ISABEL IBÁÑEZ
(EDS.)

EL HOMBRE HISTÓRICO
Y SU PUESTA EN DISCURSO EN EL SIGLO DE ORO

INSTITUTO DE ESTUDIOS AURISECULARES (IDEA)
COLECCIÓN «BATHIHOJA»

CONSEJO EDITOR:

DIRECTOR: VICTORIANO RONCERO (STATE UNIVERSITY OF NEW YORK-SUNY AT STONY
BROOK, ESTADOS UNIDOS)

SUBDIRECTOR: ABRAHAM MADRONAL (CSIC-CENTRO DE CIENCIAS HUMANAS Y SOCIALES,
ESPAÑA)

SECRETARIO: CARLOS MATA INDURÁIN (GRISO-UNIVERSIDAD DE NAVARRA, ESPAÑA)

CONSEJO ASESOR:

WOLFRAM AICHINGER (UNIVERSITÄT WIEN, AUSTRIA)

TAPSIR BA (UNIVERSITÉ CHEIKH ANTA DIOP, SENEGAL)

SHOJI BANDO (KYOTO UNIVERSITY OF FOREIGN STUDIES, JAPÓN)

ENRICA CANCELLIERE (UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI PALERMO, ITALIA)

PIERRE CIVIL (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARIS III, FRANCIA)

RUTH FINE (THE HEBREW UNIVERSITY-JERUSALEM, ISRAEL)

LUCE LÓPEZ-BARALT (UNIVERSIDAD DE PUERTO RICO, PUERTO RICO)

ANTÓNIO APOLINÁRIO LOURENÇO (UNIVERSIDADE DE COIMBRA, PORTUGAL)

VIBHA MAURYA (UNIVERSITY OF DELHI, INDIA)

ROSA PERELMUTER (UNIVERSITY OF NORTH CAROLINA AT CHAPEL HILL, ESTADOS UNIDOS)

GONZALO PONTÓN (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

FRANCISCO RICO (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA / REAL ACADEMIA
ESPAÑOLA, ESPAÑA)

GUILLERMO SERÉS (UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE BARCELONA, ESPAÑA)

CHRISTOPH STROSETZKI (UNIVERSITÄT MÜNSTER, ALEMANIA)

HÉLÈNE TROPÉ (UNIVERSITÉ DE LE SORBONNE NOUVELLE-PARIS III, FRANCIA)

GERMÁN VEGA GARCÍA-LUENGOS (UNIVERSIDAD DE VALLADOLID, ESPAÑA)

EDWIN WILLIAMSON (UNIVERSITY OF OXFORD, REINO UNIDO)

Impresión: Ulzama digital

© De los autores

ISBN: 978-1-938795-07-7

New York, IDEA/IGAS, 2015

J. ENRIQUE DUARTE
ISABEL IBÁÑEZ
(EDS.)

EL HOMBRE HISTÓRICO
Y SU PUESTA EN DISCURSO EN EL SIGLO DE ORO

ÍNDICE

J. ENRIQUE DUARTE E ISABEL IBÁÑEZ	
En torno al <i>Homo historicus</i> . Persona y personaje o de nuevo la relación entre literatura e historia.....	9
ISABELLE BOUCHIBA-FOCHESATO	
La (re)construcción del personaje de Constantino I en <i>El árbol del mejor fruto</i> de Tirso de Molina.....	13
SHAI COHEN	
Lisonja política y desaire literario: el caso del Conde Duque	27
CHRISTOPHE COUDERC	
La construcción del personaje de la reina Semíramis en la tragedia de Virués.....	39
BLANDINE DAGUERRE DÍEZ GARCÍA	
Historia y «puesta en discurso» del <i>homo historicus</i> en la obra de Suárez de Figueroa: el ejemplo de don García Hurtado de Mendoza.....	51
ISABEL IBÁÑEZ	
La Historia desmemoriada: Sor Juana de la Cruz y la cruzada anti-protestante. Historia y avatares de una santidad de circunstancia	65
NEJMA KERMELE	
Fábricas del Príncipe indígena en la <i>Suma y Narración de los Incas</i> de Juan de Betanzos	79

NAIMA LAMARI	
<i>Escarmientos para el cuerdo: de la realidad histórica a la ficción</i> teatral	93
NADINE LY	
Le personnage historique. Entre personnalité poétisable et masque historique	107
MARIBEL MARTÍNEZ-LÓPEZ	
Defensa de la monarquía en <i>La tragedia del Duque de Verganza</i> , de Álvaro Cubillo de Aragón.....	125
CHRISTINE OROBITG	
Anécdota cinagética y construcción del personaje histórico en el <i>Anfiteatro de Felipe IV el Grande</i> (1631) de José Pellicer.....	139
NATHALIE PEYREBONNE	
Littérature, mythe et histoire : les Amazones de Tirso de Molina.....	153
SÉBASTIEN RIGUET	
«Un león por armas tengo, y Benavides se llama». Retórica heráldica y blasón en <i>La prudencia en la mujer</i> de Tirso de Molina	165
SARAH VOINIER	
Histoire <i>versus</i> fiction dans la <i>comedia</i> du Siècle d'or: le personnage historique chez Luis Vélez de Guevara.....	185

ESCARMIENTOS PARA EL CUERDO: DE LA REALIDAD HISTÓRICA A LA FICCIÓN TEATRAL

Naima Lamari
Universidad de Picardie Jules Verne

Aunque *Escarmientos para el cuerdo* es un drama basado en fuentes históricas profanas, entreteje lo histórico y lo novelesco, lo trágico y lo cómico y combina motivos propios de la comedia de enredo (la mujer disfrazada de hombre por ejemplo) con otros patéticos y monstruosos de la tragedia en que se suceden escenas cargadas de dramatismo y crueldad (muerte de la familia de Manuel), llevando así al extremo la idea de la variedad lopesca. En dicha comedia, Tirso aúna el esfuerzo imaginativo y la fuerza poética con el continuo manejo de fuentes históricas que son solamente un punto de partida porque la libertad de creación del poeta es omnímoda y Tirso utiliza su ingenio para adecuar historia y espectacularidad.

El tratamiento del protagonista Manuel de Sosa Sepúlveda y de su trágico final en el Cabo de Buena Esperanza resulta particularmente interesante no sólo, porque explota el dramaturgo las posibilidades expresivas y el enorme vigor dramático que encierra este «espectáculo tan triste», sino también porque es capaz de potenciar el mensaje poético tan frecuentemente ensalzado por Tirso: el «deleitar aprovechando».

Si en la *Trilogía de los Pizarro*, glorifica y encumbra Tirso al conquistador Francisco Pizarro, en *Escarmientos para el cuerdo* por lo contrario, presenta a Manuel de Sosa bajo una clave despreciativa que persigue el mayor envilecimiento posible. El soldado portugués es un personaje his-

tórico conocido por sus hazañas y que, por medio de la construcción dramática y de la reescritura poética, pasa a ser un galán pecador cuyo castigo ejemplar permite al Mercedario escarmentar a los amantes locos y «fabricar sobre cimientos de personas verdaderas arquitecturas del ingenio fingidas»¹.

Pretendo demostrar en este estudio cómo, siendo Tirso un creador original de ficciones, logra mediante imágenes poéticas y artificios teatrales, transformar temas y personajes históricos en materia literaria y por tanto en un espectáculo que «enseña dando gusto».

Escarmientos para el cuerdo (1619) recrea y dramatiza «el lamentable fin que el capitán Manuel de Sousa Sepúlveda, su mujer y sus hijos vivieron en la Terra do Natal, donde se perdieron el 24 de junio de 1552»². En los años 1735-1736, Bernardo Gomes de Brito incluye en su antología de la *Historia Trágica-Marítima* el relato anónimo de la familia de Manuel de Sosa Sepúlveda que puede datarse en 1554, o sea, dos años después del naufragio. En el viaje de regreso de Goa a Lisboa, Manuel de Sosa de Sepúlveda, su esposa Leonor de Sá, hija de García de Sá, sus dos hijos y la marinería naufragan en África, cerca del Cabo de Buena Esperanza. El naufragio fue una experiencia durísima, un calvario que duró más de cinco meses durante los cuales la tripulación tiene que caminar por un espacio yermo y enfrentarse no sólo con los errores del Capitán, sino también con la imposibilidad de encontrar alimento diario y agua dulce. Topan con grupos de negros hostiles con los que intentan negociar agua y alimentos y durante el viaje, muchísimas personas se mueren de hambre, de sed, de cansancio o comidas por las fieras. Ya muy enfermo y «fuera de su sano juicio», Manuel de Sosa mandó que depusieran las armas³ pero cuando los «cafres» vieron que los portugueses estaban desarmados, aprovecharon para atacarlos y desnudarlos: «al verse doña Leonor desnuda, se lanzó rápidamente al suelo y se cubrió toda con su cabellera que era muy larga. Hizo un agujero en la arena, en el que se metió hasta la cintura y no quiso salir de allí nunca más»⁴. A pesar de su herida, Manuel se fue a buscar fruta para alimentar a su familia y al regresar, encontró a uno de sus hijos muerto. Al día siguiente, encontró que doña Leonor y

1 Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, p. 428.

2 Soler, 2004, p. 54.

3 Soler, 2004, pp. 80-81.

4 Soler, 2004, p. 83.

otro niño habían fallecido. Desapareció Manuel entre aquella espesura y «no hay duda de que fue comido por tigres o por leones»⁵.

Asentadas estas bases, conviene centrarnos en la comedia de Tirso, de inigualable empuje y vigor dramático, con vistas a demostrar cómo el dramaturgo convierte esta crónica de naufragios en tragedia de honor, en una advertencia contra el «loco amor» para que este funesto ejemplo «sirva en la compasión / de escarmientos para el cuerdo» (vv. 3085-3086). La ficción y lo novelesco, en estrecha conexión con la materia histórica profana, le posibilitan a Tirso conferirle a esta historia un matiz ejemplar.

Para la reelaboración de la figura de Manuel de Sosa como personaje dramático, Tirso debió de manejar por tanto varias fuentes históricas portuguesas, entre las cuales podemos citar a Fernão Lopes de Castanheda y a Diogo Do Couto⁶. Tirso nos presenta a Manuel de Sosa Sepúlveda como el primer gobernador de la fortaleza de Dío y héroe del sitio contra el rey de Cambaya mientras que en realidad, se trataba de don Manuel de Sousa Devora. En este sentido, el tratamiento de las fuentes que habrá manejado el dramaturgo no es completo, dramatizándose sólo lo necesario según las intenciones y la libertad artística de Tirso. Tal modificación histórica en la identidad del héroe se debe sin duda a la intencionalidad del dramaturgo que quiere crear confusión y ensalzar el heroísmo del hidalgo portugués, único elemento positivo en la construcción del personaje. Del mismo modo, es el heroísmo el punto de arranque en la elaboración del personaje dramático, permitiéndole después a Tirso enfatizar las flaquezas y fallas de Manuel e ir degradando y envileciendo al personaje ya que antes de ser un héroe, es ante todo Manuel un hombre, la perfecta encarnación de la criatura imperfecta dividida entre el bien y el mal.

Con ceñirse Tirso a los textos originarios de los historiadores portugueses, altera algunos elementos del relato histórico con vistas a configurar escenas de gran plasticidad visual y amoldarse a necesidades dramáticas. Sigue el dramaturgo la versión auténtica sólo hasta donde le conviene y se desvía de ella cuando la trama lo requiere: sabemos en efecto que Manuel de Sousa Devora, gobernador de Dío, murió durante el combate mientras iba al encuentro del rey de Cambaya. Tirso no podía hacerle perecer durante el combate ya que pretende construir la trama en torno a las maldiciones del caballero portugués Manuel de

5 Soler, 2004, p. 85.

6 Serge Maurel, 1971, p. 166.

Sosa Sepúlveda, destinado a ser en realidad el héroe de esta comedia. Además de homenajear el heroísmo de los lusitanos, Tirso ha querido que su héroe tome parte en esta página gloriosa de la historia portuguesa, alejándose con intención de la verdad histórica. El comediógrafo se esmera en poner en adecuación la importancia de la figura histórica de Manuel de Sosa a su salida a escena triunfal, solemne, pomposa y gloriosa que ya de entrada, sume al espectador u oyente en una comedia histórica, desarrollada en torno a un personaje de grandeza épica, de acuerdo con el arquetípico concepto del heroico valor portugués.

La apertura majestuosa de la comedia está ligada al léxico noble y depurado de Manuel acorde con la temática histórica y heroica de la comedia, creando así Tirso verbalmente la escenografía adecuada. Estos dos componentes de la teatralidad (acción y expresión) se vinculan con una tercera dimensión que las aúna: la escenificación para impactar al público. Primero, lo que se puede apreciar es el vestuario: Manuel es un militar y las acotaciones exigen que se vistan como tal: así sale «muy bizarro» y esta nobleza externa en el plano señorial contrasta después con sus innumerables pecados y su actitud nada digna. En los accesorios, destacan las armas: Manuel lleva una daga, una espada y arrastra una pica. La escena primera del acto primero destaca por su espectacularidad y su grandiosidad escenográfica que está al servicio de las acciones épicas del hidalgo portugués. La música y sonidos especiales son otros recursos precisos y funcionales utilizados para anunciar y solemnizar la entrada en escena de Manuel de Sosa, Diaguito, García de Sá y Doña Leonor. La llegada de Manuel con sus soldados muy bizarros se anuncia con el sonido de «cajas» y se proclama con el toque de trompetas. Nos encontramos entonces con un signo supratextual que contribuye a la creación de un ambiente bélico, destinado a enaltecer la grandeza de Portugal. Reza la larga acotación:

Música de todos géneros y entran por un palenque con los instrumentos de un bautismo en fuentes de plata, gentileshombres bizarros en cuerpo; detrás de todos, don Juan, que lleva sobre una fuente un turbante y en él una corona, y en el remate una cruz. Luego, vestido a lo turquesco, de blanco, el Rey Safidín, descubierta la cabeza; a su lado, García de Sá, viejo, gobernador, bizarro, en cuerpo a lo antiguo. Por otro palanque, soldados bizarros, uno de ellos con la banda de las Quinas de Portugal; y arcabuces, trompetas y cajas. Detrás, arrastrando una pica, Manuel de Sosa, muy bizarro, y delante dél Diaguito con arcabuz pequeño, espada y daga. Arriba, en un

balcón despejado y grande, la Reina Rosambuca, a lo indio, coronada, y a su lado, doña Leonor, muy bizarra, y doña María, de hombre, muy galán.

Es fácil imaginar que ante un comienzo tan estruendoso y espectacular se silenciaría y captaría la atención del público. La puesta en escena de *Escarmientos para el cuerdo* precisa varios efectos espectaculares que usen toda la «fachada» del teatro, es decir los dos palenques y el vestuario, y hace que el espectador centre sus cinco sentidos en las tablas. La concepción visual y plástica de esta primera escena merece atención especial ya que se construye según un verdadero lienzo-cuadro cromático o *tableau-vivant* con una composición triangular y entonces vertical, destinado a despertar la admiración del público. Mediante la representación pictórica, se sugiere al público todo un sistema de símbolos cuyo significado es convenientemente explicado por el texto. Ciertos objetos propios del ámbito de la vida religiosa o política tales como la cruz, las fuentes de plata, la banda de las Quinas de Portugal y la corona encierran una clara connotación simbólica. La comedia se abre según un movimiento ascendente, reforzado por el «balcón grande», lugar elevado, que hace hincapié en realidad en el triunfo de la fe (bautismo simbólico del rey Safidín). Tal apertura de la comedia contrasta fuertemente con el desenlace que clausura según un movimiento horizontal y descendente, símbolo de la caída de Manuel y de su castigo divino ejemplar.

Otro elemento de clara estirpe teatral del que se vale Tirso para dar forma dramática a este tema histórico viene dado por la tirada de 436 versos que Manuel pronuncia y en los que las reminiscencias históricas están en perfecta simbiosis con la ficción poética que las acompaña y no es infrecuente que se fueren los hechos con miras a conseguir una mayor efectividad dramática. Primero, Tirso, erudito historiador, se inspira directamente en los historiadores portugueses, refiriéndose de manera mucho más breve que en los capítulos del historiador Lopes de Castanheda por ejemplo, a los episodios históricos de la construcción de la fortaleza de Dío por el gran Nuño de Acuña o aún al encuentro del Rey de Cambaya con Nuño de Acuña y a la muerte patética del soberano de Cambaya, quien herido, intentó huir a nado. Tirso basa pues el principio de su comedia en sucesos verdaderos y recurre a la historia como origen y fundamento para la creación de su drama.

A lo largo de la comedia, Tirso se amolda a lo que sostiene Francisco Cascales: «el que narra la historia, llámese historiador; [...] el que imita

algún hecho de la historia, ese es y se debe decir poeta»⁷. Plasma su calidad de poeta reelaborando como personaje dramático a Manuel de Sosa y montando el drama imaginativo en el desarrollo de su intriga amorosa. El soldado portugués aparece primero como un paladín de la lealtad y la obediencia al rey: es el arquetipo mismo del militar talentoso, orgulloso, fiel, valeroso y noble cuya capacidad de mando, disciplina y presencia física despiertan la admiración de todos. Su relato de las batallas marítimas, rápido, agitado y lleno de movimiento recuerda, no sólo los relatos de las novelas de caballerías y también los relatos de viaje tan del gusto del público de los siglos XVI y XVII, sino también los periplos de los héroes de la *Odisea*. El dramaturgo construye a la figura de Manuel según el modelo de los héroes de la mitología y de la epopeya griega tales como Ulises cuyo periplo épico-mítico jalonado de peligros y de obstáculos recuerda el del caballero portugués. De regreso a su patria después de tantas aventuras, tanto Ulises como Manuel se enfrentaron con la inmensidad de los océanos insuperables e ingobernables.

El segundo elemento más poético y lírico a partir del cual elabora Tirso al capitán portugués es la isotopía del agua («mar», «se anega al agua», p. 222) y por extensión la metáfora marítima y sus correlaciones: el viaje, las expediciones, la navegación («puerto», «golfo», p. 238; «navegar», «embarca», p. 240), la nave o canoa y el naufragio que van estrechamente vinculados al personaje histórico y que van cobrando significados simbólicos distintos a lo largo de la comedia. *Escarmientos para el cuerdo* poetiza en realidad el viaje simbólico de Manuel y de su naufragio que puede leerse también como consecuencia de los muchos pecados cometidos por el amante y como el pago al incumplimiento de la ley de Dios.

En la primera escena del acto primero, al igual que Ulises, Manuel vence heroicamente la violencia del mar y de sus olas y a este respecto, el campo léxico de las embarcaciones marítimas —primer espacio vital que contribuye a construir al personaje— viene a subrayar el regreso triunfal del héroe mítico: «nave», «canao», «galeón» (pp. 222-224). Aún así y todo, ya desde el principio, el mar y sus peligros —segundo espacio vital del militar— se ciernen sobre el soldado portugués: «el mar, que de tanta quilla / se vio oprimido, espumando / cólera» (p. 222). El océano, símbolo del dinamismo de la vida, de la osadía y temeridad de Manuel encierra también una clara connotación negativa ya que «espuma cólera». Pero el mar también, espuma «amor» ya que Venus, diosa del amor,

7 Cascales, *Tablas Poéticas*, p. 32.

nació del mar y la asociación del mar con el amor es otra metáfora que simboliza el carácter inestable del loco amor y de la pasión amorosa. Por lo demás, fonéticamente, las palabras, «amor-mar-amor» se asemejan: se trata de una paranomasia. Además de anticipar el desenlace trágico de la obra, el mar agitado representa los peligros que corren Manuel y su familia, la incertidumbre y la ambivalencia que acorrala el destino del héroe y sobre todo la hostilidad incipiente de Dios, siendo el mar un lugar de teofanía, es decir, de la revelación de Dios: «¡Señor, perdonadme Vos / tantas culpas cometidas!» (p. 248); «olas de la mar sagrada» (p. 245). El mar inestable y variable simboliza el vagabundeo y las peregrinaciones del amante portugués que lleva una vida amorosa caótica al seducir a dos mujeres al mismo tiempo.

Después, es de mencionar las olas, omnipresentes en la obra, que reflejan el caos amoroso de Manuel y sus vaivenes entre María y Leonor, entre Portugal y Goa, entre el pecado y el arrepentimiento. El oleaje y los movimientos del agua traducen en realidad la oscilación del héroe que se debate entre el Bien y el Mal. El personaje de Manuel se construye también según un esquema dual, contrastivo, paradójico y ambivalente a semejanza de las dialécticas que jalonan toda la comedia: tormenta / bonanza, pecado / redención, orden / desorden, tierra / mar, vida / muerte, loco amor / amor divino, luz divina / ceguera. Tirso no dejará de oponer constantemente al guerrero valiente del principio con el traidor enamorado y mediocre. La inmensidad del mar es la imagen de la multiplicación de los pecados del caballero portugués y la metáfora de «la nave» ingobernable que «vira» (p. 222) y «se anega» (p. 228) representa a Manuel que se desvía de la buena ruta y que va anegándose en la profundidad de sus pecados. La nave, que también acaba por ser contaminada y alterada por los pecados de Manuel, «adúltera nave» (p. 244), permite reunir dos tierras separadas por el agua y el acto de pasar de una ribera a otra simboliza el paso de un mundo a otro, esto es, de una vida a otra para Manuel: de María a Lenor y viceversa, del amor al desamor y del estado de soltero al de casado. La expresión marítima «de popa a proa», repetida con harta frecuencia en la comedia (p. 225), ilustra la incertidumbre, las vacilaciones y la confusión del padre indigno y su viraje o mudanza, tan característica del Barroco.

Conviene observar que en *Escarmientos para el cuerdo*, el agua no es sinónima de regeneración o de purificación ya que Manuel tarda en arrepentirse y el agua salada es símbolo aquí de maldición y no de

bendición divina. Además, la salinidad del agua remite también a las lágrimas de amargura de Manuel que va dándose cuenta de que su vida es una sucesión de fallas y de que nunca consiguió manifestar discernimiento alguno incluso en el momento de salvar a su hijo: «Bárbaros allí amenazan / el honor de quien adoro; / allí tigres el tesoro / de mi vida despedazan» (p. 257).

No menos relevante es la metáfora del naufragio imprevisible e ineluctable y de sus conexiones (la fuerza desatada del océano, los temporales huracanados, la inclemencia del cielo) a que recurre el poeta Tirso a lo largo de la comedia para reelaborar a Manuel de Sosa como personaje dramático. Interesa señalar primero que el naufragio vehicula la isotopía de la violenta mudanza de la situación de Manuel que de héroe casi idealizado a principios de la comedia pasa a ser un náufrago inmerso en el infierno. El náufrago Manuel aparece como metáfora del desamparo y de la indefensión en un mundo ingobernable. Del mismo modo, se relaciona el naufragio con la destrucción de un orden y de una linealidad bien establecidos: aquí se trata del orden cósmico y divino trastornado a causa de los innumerables pecados del amante. En el viaje de regreso a Lisboa, las fuerzas cósmicas se desatan y la familia y tripulación del capitán Manuel naufragan en el Cabo de Buena Esperanza. Simbólicamente, el hundimiento de la nave representa la derrota y la perdición de Manuel y desvela su fragilidad ante la grandeza de Dios. De ahora en adelante, la errancia oceánica de Manuel y de su familia va a marcar la incertidumbre de su destino y la lectura de la obra evolucionará en una atmósfera de fatalismo y de desaliento, porque el lector o espectador bien sabe que está asistiendo al final de un hombre desolado que inspira compasión pero también cólera: la de Dios. Asimismo, el naufragio significa en realidad el castigo y la condena de Dios y una sociedad como la del Barroco debía entender el naufragio como algo muy próximo al Apocalipsis marino que arrastra las almas al Infierno y el Tirso religioso no deja de recordar al lector o espectador, en una voluntad didáctica y ejemplificadora, que Dios y su misericordia son la única arma del creyente. No se puede menos de ver en la metáfora del naufragio una enseñanza moral: la justificación de la existencia de Dios pero también la confirmación de la presencia del mal. Tirso va desmitificando a su héroe en el desenlace que paulatinamente va revelando al hombre en toda su imperfección.

A la metáfora del naufragio, se añade la de los «vientos furiosos», de la naturaleza desatada, indiferente e inalterable, de la tempestad que representa en realidad la ira y las maldiciones de Dios «*el mar está airado*» (p. 247). El campo semántico de la tempestad y de los elementos que se desatan («tormenta», «huracanes», «borrascas», p. 245) hacen hincapié en la manifestación del poder de ese Dios tenebroso que ha desatado el castigo: «El agua hasta las obras muertas llega / sin que a fuerza de brazos / sangrarla puedan bombas ni zunchazos» (p. 248). El periplo de Manuel, marcado por una serie interminable de emboscadas, se puede leer como un relato de viajes muy del gusto del público del siglo XVII y dentro de una pura dinámica teatral, el protagonista tiene que enfrentarse y superar a diversos antagonistas.

El hambre y la sed son otros tantos castigos infligidos por Dios para que el amante suplique la presencia divina pero representan también una vía de purificación y de expiación para Manuel y su familia que, en una escena casi apocalíptica, inician una vía crucis de desiertos, pantanos y selvas:

El deseado río descubierto,
no hallamos, Leonor mía, embarcaciones;
el hambre cuatrocientos nos ha muerto,
pasto fatal de tigres y leones;
infructífero y solo este desierto,
salada el agua y tantas maldiciones
como me alcanzan, niegan la salida
la muerte al alma y al dolor la vida (p. 253).

Los supervivientes exhaustos y sin rumbo atraviesan el desierto «*infructífero y solo este desierto*» (p. 253) que es un lugar de desolación, de soledad y de desamparo, sin vida, árido, inhóspito que simbólicamente representa el tiempo de las pruebas y también el lugar de penitencia. El itinerario de Manuel, primero por el mar y después por el desierto y por fin por la selva, constituye en realidad un camino espiritual, el llamado «*chemin de croix*» o Vía Crucis que posibilita al pecador recordar la grandeza de Dios en ese lugar ambivalente de amenaza y de contemplación. Estar en el desierto es el signo de la separación con Dios. Al iniciar su extravío sin límite temporal, Manuel inicia asimismo su metamorfosis, absorbido por el espacio hostil, seco y arisco que va transformándolo hasta quitarle el «seso»: «El discurso te faltó / Manuel mío, al mejor tiempo» (p. 255), «¡Ay Manuel, qué deslumbrado anduviste!» (p. 256), exclama Leonor.

Manuel y su familia también vagabundean por la selva, otro espacio simbólico sin límites ni puntos de referencia, cuya oscura espesura recuerda otra vez la gravedad y la proliferación de los pecados de los amantes. Los diversos espacios en que evoluciona Manuel contribuyen a reelaborarlo como personaje dramático y son la ambivalencia y el modelo binario los que definen tanto al personaje como al lugar en que se mueve. Si bien aporta el ambiente selvático el toque exótico con los bozales, su función esencial es la de marcar el tono trágico que envuelve a toda la obra a base de vaticinios y malos augurios que anticipan el funesto final.

Pero el viaje de Manuel cobra otro significado y se hace revelación: ante las adversidades y los tormentos, el amante pecador empieza a descifrar el mensaje de Dios y tras un viaje purificador, expiativo y casi iniciático, Manuel se arrepiente y elabora una conclusión cristiana de su infortunio y eso que sus remordimientos y su (re)conversión son tardíos: «yo pequé, páguelo yo» (p. 248). Por añadidura, el periplo de Manuel inmerso en la desesperación tiene una posible lectura alegórica, una función salvadora, redentora y escatológica. Desde esta perspectiva, con ser el naufragio un castigo y una condena, el doloroso peregrinaje iniciado por los supervivientes se puede leer como un Purgatorio en vida impuesto por Dios como pena para una remisión posible de sus pecados y eso cuadraría perfectamente con la filosofía moral del Mercedario y con las preocupaciones verdaderamente sinceras de la época con respecto a la salvación del alma.

Siendo Tirso un inventor de acciones y la comedia un tejido de relaciones conflictivas entre personajes que se oponen, nos queda por examinar cómo Tirso construye a Manuel confrontándole con otros dos personajes: su hijo Diaguito que le sirve de contrapunto y el gobernador García de Sá. Si el narrador de la crónica de viajes ensalza las hazañas de Manuel y se compadece de él justificando sus fallas y describiéndole como a un hombre piadoso, valiente, responsable, cuerdo, capaz de tomar decisiones y de hacer sacrificios para salvar a sus hombres, por lo contrario Tirso no manifiesta ninguna indulgencia con su héroe al que trata con la mayor severidad posible y al que castiga despiadadamente con la muerte doble y simultánea de su esposa y de sus hijos: el Manuel dramático es cobarde, irresponsable, entregado al vicio, falaz e infiel y comete los mayores delitos, sumando error tras error; es un genitor indigno que no cumple con sus deudas, es decir, con las misiones sacras de la paternidad: descuida la educación de Diaguito, lo separa de su ma-

dre y le abandona en las garras de un tigre. El hijo mismo más noble y digno que el propio padre rechaza su filiación y buscará en el desenlace el auxilio de otro padre: Dios. Tirso opone constantemente las virtudes del hijo, imagen de Cristo, con los vicios del genitor con vistas a enfatizar la culpabilidad y mediocridad de Manuel. Diaguito representa el instrumento de la redención del padre y constituye su reflejo invertido, pero ni siquiera será capaz Manuel de salvar al hijo para conseguir la bendición divina y por eso Tirso le reservará al hijo, fruto de una unión adúltera y pues del pecado, una muerte aún más cruel que en la crónica de viajes ya que le devorarán las fieras ante los ojos del propio padre. Sumido en una ceguera simbólica que le impide discernir el bien del mal, Manuel será incapaz de descifrar los signos enviados por Dios: la sangre expiatoria de Leonor primero, a la que hiere el amante y que constituye la segunda advertencia de Dios y después, la espada, arma de luz por excelencia destinada a vencer las tinieblas, que se cae al suelo, anunciando «tristes presagios».

A continuación, viola las leyes sacras de la hospitalidad y de la amistad traicionando al padre de Leonor que a diferencia de Manuel, representa el arquetipo ideal del padre ejemplar viejo, cuerdo, honrado, bondadoso, mesurado cuyas virtudes contrastan con la imprudencia, la fogosidad y la inmadurez de Manuel. En el desenlace, desgarrado entre el rapto de Leonor por bozales y el de su hijo por un tigre, ese marido-padre impotente y pusilánime deponen las armas dándose por vencido y vacilará en dos ocasiones antes de intentar salvar a su familia. Tal desgarramiento recuerda por supuesto el dilema que carcomió al héroe «bígamo»⁸ a lo largo de la obra: escoger a María o a Leonor. Lo mismo ocurre con García de Sá, que encerrado también en un círculo infernal, tendrá que elegir, a lo largo de la comedia, entre el castigo y el perdón y esta tensión constante sutilmente graduada por el comediógrafo le confiere a la obra acentos eminentemente trágicos.

El personaje dramático al que Tirso va configurando responde a un molde binario: dos damas (Leonor y María), dos criaturas (Diaguito y el nene), dos espacios (Lisboa-Goa) y dos facetas (el héroe valiente y el amante mediocre) y en este sentido, es una figura barroca por excelencia. En última instancia, una sola palabra podría resumir la construcción de la trayectoria dramática de Manuel de Sosa: el fracaso como creyente, como padre, como amante y como capitán. Si el Manuel histórico es

⁸ Ver Oteiza, 2008.

víctima de una naturaleza desatada y de sus «bárbaros» negros, el Manuel dramático es víctima de sus pecados.

CONCLUSIONES

En resumidas cuentas, podemos alegar, a la luz de estas aclaraciones, que, si bien recurre Tirso a la historia como fuente e inspiración para sus creaciones artísticas, dominan en él lo lírico y lo poético frente a lo histórico. Por encima de todo, está su capacidad para configurar verosímilmente sus ficciones inspiradas en la historia con datos cercanos al espectador. Poesía dramática y material histórico se alían de manera inextricable en perfecta concordancia con la diversión. Las imágenes poéticas sirven al desarrollo dramático de la comedia y no se limitan a ser un adorno de bello lenguaje externo. Hemos visto cómo Tirso sobre el cañamazo de la historia del naufragio de Manuel de Sosa, que respeta en su esencia, va tejiendo una serie de escenas, hijas de su inspiración, tales como escenas de galanteo amoroso o episodios que alivian la tensión dramática justo antes del trágico desenlace. El comediógrafo no vacila en amplificar el relato histórico de la crónica de viajes o incluso en modificarla con miras a configurar situaciones imaginativas y crear cierta tensión dramática. Además, la reelaboración de Manuel de Sosa como personaje dramático sirve los intereses del Mercedario cuya finalidad es advertir a los amantes (al público) contra los extremos del orgullo y del loco amor. No quisiéramos terminar sin agregar que siempre se esfuerza Tirso por mantener el interés y suspensión del espectador áureo y por conectar con la realidad del receptor coetáneo.

BIBLIOGRAFÍA

- Arellano, Ignacio, *Arquitecturas del ingenio. Estudios sobre el teatro de Tirso*, Madrid / Pamplona, Instituto de Estudios Tirsianos, 2001.
- Cascales, Francisco, *Tablas poéticas*, ed. Benito Brancaforte, Madrid, Clásicos Castellanos, 1975.
- Florit, Francisco, *Tirso ante la comedia nueva. Aproximación a una poética*, Madrid, Revista Estudios, 1986.
- Maurel, Serge, *L'univers dramatique de Tirso de Molina*, Poitiers, Université, 1971.
- Oteiza, Blanca, «Escarmientos para el cuerdo: tragedia para reír y llorar», en *Grande inventor de quimeras. Los mundos dramáticos de Tirso de Molina*, [s.l.], Fundación Instituto Castellano y Leonés de la Lengua, 2008.

- Soler, Isabel, *Los mares náufragos*, Barcelona, Acanalado, 2004.
- Tirso de Molina, *Amazonas en las Indias*, en *Trilogía de los Pizarros*, ed. M. Zugasti, Kassel / Trujillo, Reichenberger / Fundación Obra Pía de los Pizarro, 1993, vol. III, pp.
- Tirso de Molina, *Cigarrales de Toledo*, ed. Luis Vázquez, Madrid, Clásicos Castalia, 1996.
- Tirso de Molina, *Escarmientos para el cuerdo*, en *Obras dramáticas completas de Tirso de Molina*, ed. Blanca de los Ríos, Madrid, Aguilar, 1989, vol. iv, pp. 221-260.

C o l e c c i ó n B a t i h o j a



La relación que se establece entre la historia, lo histórico, el personaje histórico y la literatura en sus diferentes formas es uno de los elementos más tratados y fecundos desde los inicios de la crítica y que todavía no se ha agotado, como prueba este libro. Los autores de estos trabajos han reflejado cómo los escritores del Siglo de Oro eran capaces de somatizar los elementos históricos que forman parte del personaje histórico en elementos literarios operativos en el contexto de una obra que se insertan en un estética barroca, estudiando la forma en que se integra en la parte literaria del personaje.

J. Enrique Duarte es licenciado y doctor en Filología Hispánica por la Universidad Navarra. Fue contratado por el GRISO en 1998 y desde entonces realiza su investigación en diversos autores: Pedro Calderón de la Barca, Francisco de Quevedo, Tirso de Molina y Francisco Antonio Bances Candamo. Ha dirigido su interés principalmente al teatro del Siglo de Oro, publicando diversos artículos y ediciones de comedias y autos sacramentales. Actualmente, compagina sus labores de investigación con las tareas de coordinación en la revista *La Perinola* (ISSN: 1138-6363) como secretario. Además se encarga, también como secretario, de los Anejos de la revista *La Perinola*.

Isabel Ibáñez es doctora y HDR (habilitada para dirigir investigaciones) en Etudes Ibériques (Filología Hispánica) por la Université de Pau (Francia). Trabaja como Professeur d'Université (Catedrática) en la Université de Pau después de haber ejercido en ella primero como PRAG (Catedrática de Instituto Titular de Universidad) a partir de 1992 y luego como Maître de Conférences (Titular de Universidad) de 1998 hasta 2006. Desde su tesis, defendida en 1997 y dedicada a *La santa Juana* de Tirso de Molina, ha centrado su investigación en el teatro aurisecular, especialmente en el de Tirso de Molina, y en la comedia hagiográfica. Actualmente además de su labor docente y de investigación desempeña varios cargos administrativos referentes a la docencia y a la investigación en su universidad así como en el ámbito nacional dentro de organizaciones profesionales (SHF).

